

Com açúcar, sem afeto: representações femininas nas canções Folhetim, Tango de Nancy e Geni e o Zepelim, de Chico Buarque

Thiago Moreira Aguiar
Vera Lucia Lenz Vianna

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA

ABSTRACT

Starting from the comparative analysis of the songs *Folhetim* (1977-78), *Tango de Nancy* (1985) and *Geni e o Zepelim* (1978), by Chico Buarque de Holanda, this article proposes a dialogue between gender relationships, as it is established in the musical lyrics, and some propositions of the feminist critique as well as queer theory. The profile of the characters, who integrate the musical triad chosen, will be delineated from the perspective of the studies on the otherness, as their behavior is clearly in (dis) harmony with the dominant, cultural group. The representation of female and homosexual feelings reminded through these songs, put the characters in situations that are beyond the social standards - established or imagined - and which destabilize the construction of the subject. Moreover, understanding the songs comprised here as social symbols, this work sought to characterize certain types of character behavior that establish opposition to the pretensions of national unity imposed by the Brazilian military regime. Such conducts, most of which were part of that daily time, reveal the author's critical approach when it comes to sexuality; a topic that should not be discussed under the military.

Keywords: feminism, queer theory, social standards, national unity, the military regime.

A partir da análise comparativa das canções *Folhetim* (1977-78), *Tango de Nancy* (1985) e *Geni e o Zepelim* (1978), de Chico Buarque de Holanda, o presente artigo propõe um diálogo nas relações de gênero que se estabelecem nas letras musicais, com algumas proposições da crítica feminista e da teoria *queer*. O perfil

dos personagens que integram a tríade musical aqui escolhida, será delineado sob a ótica de estudos que discutem a alteridade, pensando no seu comportamento em (des) harmonia com o grupo de referência ou dominante. A representatividade dos sentimentos femininos e homoafetivos que as canções nos remetem, colocam os personagens em situações que se distanciam dos padrões sociais estabelecidos e/ou imaginados e que desestabilizam a constituição do sujeito. Além disso, compreendendo as canções aqui referidas também como símbolos sociais, buscou-se caracterizar determinados tipos de comportamentos dos personagens que estabelecessem oposição às pretensões de homogeneidade nacional, impostas pelo regime militar brasileiro. Tais condutas, que em sua maioria eram parte do cotidiano da época, revelam um olhar crítico do autor sobre a sexualidade; assunto muito reprimido pela ditadura civil militar daquele contexto. Lorem ipsum (castellano)

Palavras-chave: feminismo, teoria *queer*, padrões sociais, hegemonia nacional, regime militar.

Introdução

A música brasileira em tempos vigentes anda cada vez mais carente de qualidade, com um lirismo vago e sem qualquer tipo de complexidade. O sentimentalismo mistura-se com festas e ostentação, criando falsos dilemas amorosos, com o intuito de entornar a crueza do sexo. Raramente aparecem músicas com algum teor político. Nesse sentido, mesmo que esse artigo não tenha a intenção de abordar questões atuais sobre música, torna-se aprazível e, ao mesmo tempo, propícia a proposta de análise de algumas canções de um dos grandes nomes da música universal: Francisco Buarque de Holanda. Além disso, não deixa de ser uma modesta e desprezível homenagem aos seus 70 anos de vida, 50 anos de carreira artística, completados no dia 19 de junho desse ano.

A composição da letra de suas canções sobressai pela riqueza semântica, pelo embate de vozes sempre presente, pela extensão das possibilidades gramaticais, pela profundidade do lirismo e das entrelinhas de suas canções: aí encontra-se a genialidade de Chico Buarque. Algumas de suas influências remontam à tradição vinda de bambas como João Gilberto, Noel Rosa, Dorival Caymmi e dos afro-sambas de Baden Powell e do “poetinha” Vinícius de Moraes, perpassando pela bossa nova do “maestro soberano” Antônio Carlos Tom Jobim, dividindo tanto o espaço cultural, como o espaço do palco com outros nomes relevantes da cultura nacional, como Caetano Veloso, Edu Lobo e Nara Leão.

Estudos sobre as canções, as criações literárias e a vida de Chico Buarque são vários¹, assim como também são diversas as suas temáticas (o sentimentalismo, o malandro carioca, as feminilidades, regime militar, futebol, etc.). Contudo, qualquer ouvinte de suas músicas percebe que o uso de personagens que representam figuras do desamparo é muito frequente. Como afirma Costa (2004), os personagens de Chico Buarque estão em “uma relação problemática com a sociedade, da qual eles não são meramente excluídos, mas interagem simbioticamente com os incluídos, que, por sua vez, nutrem por eles

¹ Pode-se aferir como exemplo os estudos de: MENESES, A. B. de. *Figuras do feminino*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001; CESAR, L. V. *Poesia e política nas Canções de Bob Dylan e Chico Buarque*. São Paulo: NOVATEC, 2007; ZAPPA, Regina. *Para seguir minha jornada: Chico Buarque*. Org. Julio Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011; HOMEM, Wagner. *Histórias das canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.

fascínio e temor” (p. 344). Dessa forma, os personagens buarqueanas são construídos através da alteridade, das diferenças visíveis ou sublimadas, na estranheza do descompasso, refletidos nos descaminhos com outros sujeitos. Ao encontro disso, as músicas *Geni e o Zepelim* (1978), *Folhetin* (1977-78) e *Tango de Nancy* (1985) tornaram-se atrativas por trazerem em suas narrativas, personagens que, além de subalternos, apresentam um olhar diferenciado sobre sexualidade, em especial por se constituírem dentro do universo da prostituição.

Um traço marcante da poética de Chico Buarque é justamente dar vazão a personagens que rompem com paradigmas e possibilitam uma leitura às avessas com a ordem vigente. Um exemplo claro disso é o empréstimo de sua voz a personagens femininas que, no caso das canções aqui referidas, desnudam a crise de valores da burguesia brasileira e a hipocrisia do regime militar em um meio social machista e excludente. Junto a sua poesia marca presença a polissemia, dado que suas letras propiciam a construção de novas interpretações, conjurando um horizonte de pontos de vista.

De acordo com Fontes (2003), a transgressão de Chico Buarque constitui-se pela primazia feminina em sua poética, na qual se expressa a condição oprimida da mulher, onde as estruturas econômicas, sociais e culturais são refletidas nas tramas amorosas. A capacidade da atração feminina não é esquecida, constituindo um fascínio que se espalha por várias canções; do mesmo modo, os prazeres físicos e espirituais na relação homem-mulher, tacitamente silenciados no contexto da ditadura, afloram com vitalidade em Chico Buarque. Nesse sentido, mesmo quando submissas, as mulheres são idealizadas em uma posição transgressora, devido em muito, pela grande sintonia de Chico Buarque em relação ao gênero feminino.

A capacidade que o poeta tem de representar e de se colocar no lugar do outro, nos ajuda a pensar outras perspectivas para a compreensão das construções de identidade, principalmente femininas. Além disso, busca-se, nesse trabalho, analisar de que forma Chico Buarque dialoga com as questões do gênero, considerando as possibilidades de existir uma ruptura do discurso hegemônico masculino, calcado na binaridade masculino/feminino, contida nas letras de suas canções.

Partindo das premissas pós-modernas, nas quais a questão do gênero ganha mais espaço, utiliza-se como base analítica algumas proposições da teoria

queer. Dessa forma, permite-se pensar no ensejo que constituem os limites da identidade, fazendo um contraponto com as idealizações de nacionalidade do regime militar brasileiro, em alusão com algumas propostas de Alós (2012). Por conseguinte, também utiliza-se alguns clássicos da crítica feminista e da alteridade, tais como Bourdieu (2014), Xavier (2007), Muchembled (2007) e Landowsky (2002).

Ao colocar de forma contrastiva as letras das canções, é possível observar representações em comum no que tange à subjetividade feminina, trazendo perspectivas distintas do que era tradicionalmente apresentado, até então, no cenário musical brasileiro. As músicas *Geni e o Zepelim* (1978), *Folhetim* (1977-78) e *Tango de Nancy* (1985), nesse sentido, constroem alteridades que vão na contramão do *establishment*, atrapalhando o tráfego da heteronormatividade.

Sem afeto: *Folhetim* (1977-78) e *Tango de Nancy* (1985)

A questão do gênero vem sendo constantemente discutida no meio acadêmico principalmente a partir da segunda metade do século XX, momento em que se tornou mais profícuo à expansão de teorias que problematizam a questão da sexualidade. Paralelamente às novas concepções, muitos cantores entoavam suas vozes para os mais variados problemas sociais e suas canções eram utilizadas pelo povo como um veículo-manifesto para reivindicações e protestos. Nesse sentido, Chico Buarque de Holanda configura-se como um músico de vanguarda no cenário brasileiro, e sua poética fala sobre as minorias nacionais e seus enfrentamentos, atentando, também, para questões sexuais em suas letras. Exemplo disso é o fato de assumir a voz e o papel feminino em algumas de suas canções, emprestando-as para dar poder de fala às mulheres. Dessa forma, as normas preestabelecidas socialmente pelas imposições ideológicas do sistema patriarcal são interrogadas, tornando-se fluídas na medida em que a identidade assumida nas suas músicas traz uma função discursiva diferenciada, gerando um sentido diverso do que é comumente determinado pela binaridade masculino/feminino, desnudando não somente uma problemática social, mas também indo ao encontro das novas querelas acadêmicas.

Segundo Xavier (2007), historicamente a humanidade concebeu o corpo como um subproduto da mente, pensando-o como uma traição à racionalidade. Para a autora, a filosofia platônica e aristotélica foi determinante para a conceituação cristã, base do pensamento ocidental, onde há uma separação entre o corpo mortal e pecaminoso *versus* a mente imortal, posto que seja parte da alma. Esse pensamento, perpassando os séculos, ganha força quando Descartes patenteia essa oposição, tratando-a como duas substâncias distintas e incompatíveis. Compreende-se aqui o corpo como uma construção ideológica e social, pano de fundo para justificar as desigualdades sociais que relacionam a mulher à capacidade reprodutiva, e o homem como o único capaz de ter o domínio da razão.

As proposições da autora nos conduzem a um diálogo com as músicas de Chico Buarque na medida em que, através delas, a mulher como corpo objeto é levada ao extremo justamente por sua profissão: a prostituição. Importante salientar que as canções aqui analisadas foram feitas sob encomenda (algo muito comum em sua carreira), sendo *Geni e o Zepelim* e *Folhetim* composições direcionadas para a peça teatral *Ópera do Malandro*, de Luiz Antônio Martines Corrêa, assim como *Tango de Nancy*, que foi produzida para a peça *O Corsário do Rei*, de Augusto Boas (Homem, 2009). De qualquer forma, entende-se que os contextos históricos das peças teatrais não interferem na sua análise, já que as temáticas são atemporais. A partir disso, atentemos para as seguintes letras buarqueanas:

Folhetim

Se acaso me quiseses
Sou dessas mulheres
Que só dizem sim
Por uma coisa à toa
Uma noitada boa
Um cinema, um botequim

E, se tiveres renda
Aceito uma prenda

Qualquer coisa assim
Como uma pedra falsa
Um sonho de valsa
Ou um corte de cetim

E eu te farei as vontades
Direi meias verdades
Sempre à meia luz
E te farei, vaidoso, supor
Que és o maior e que me possuis

Mas na manhã seguinte
Não conta até vinte
Te afasta de mim
Pois já não vales nada
És página virada
Descartada do meu folhetim²

Tango de Nancy

Quem sou eu para falar de amor
Se o amor me consumiu até a espinha
Dos meus beijos que falar
Dos desejos de queimar
E dos beijos que apagaram os desejos que eu tinha

Quem sou eu para falar de amor
Se de tanto me entregar nunca fui minha
O amor jamais foi meu
O amor me conheceu
Se esfregou na minha vida
E me deixou assim

² Canção que faz parte da trilha sonora do álbum *Ópera do Malandro*, de 1979.

Homens, eu nem fiz a soma
De quantos rolaram no meu camarim
Bocas chegavam a Roma passando por mim
Ela de braços abertos
Fazendo promessas
Meus deuses, enfim!
Eles gozando depressa
E cheirando a gim
Eles querendo na hora
Por dentro, por fora
Por cima e por trás
Juro por Deus, de pés juntos
Que nunca mais³

Conceber a prostituição como a materialização do corpo, passível de compra e venda por determinado tempo é, conseqüentemente, tornar diluída qualquer subjetividade. A indiferença com que a mulher prostituta é tratada pelo homem pode ser notada pela falta de perspectivas sentimentais das mulheres: “não conte até vinte e se afaste de mim” ou “quem sou eu pra falar de amor”. Contudo, o feminino representado aqui não é desprovido de individualidade. Em *Folhetim*, como uma pedra falsa, a mulher dissimula e diz meias verdades, enganando o homem e lhe fazendo supor vaidoso, invertendo a lógica de dominação. Além disso, após o coito, deixa claro quem não vale nada, que não seria digno de ser pago, tomando posição em contrapartida com o *Outro*. Já em *Tango de Nancy*, os pés fecham-se juntos para que os homens não passem mais, colocando um ponto final na sua sujeição individual aos prazeres dos homens.

Dessa forma, compreende-se o corpo como um lugar de contestação e de luta contra uma ideologia histórica e socialmente constituída, rompendo com o sentido hegemônico de dominação ao demonstrar as complexidades múltiplas das subjetividades. É nesse sentido que Grosz sugere a desconstrução do dualismo mente/corpo ao direcionar a compreensão dos corpos a partir de uma

³ Canção que faz parte da trilha sonora do álbum *O Corsário do Rei*, composto por Chico Buarque e Edu Lobo, de 1985.

subjetividade corporificada, concentrando as atenções para o corpo vivido na especificidade da sua cultura (*apud* Xavier, 2007). Chico Buarque empresta a sua voz a personagens que, mesmo indo contra a corrente, revelam um sentimentalismo poético e que se posicionam perante a sujeição de uma sociedade machista. Além disso, a ambiguidade contida nas canções configura-se como uma espécie de denúncia, se pensada no contexto ditatorial em que foram escritas. As mulheres assumem um papel no qual, em meio ao regime militar, falam abertamente de sexo e do seu (des)prazer, espaço constituído comumente apenas para o gênero masculino. Além disso, assumindo esse papel, quebra-se a binaridade sexual uma vez que um corpo se coloca no lugar do *Outro*.

Seguindo outra linha de raciocínio, para compreender como que se estabelece essa relação com a diferença, torna-se necessário pensar nas possibilidades de concretude das identidades das personagens. Segundo essa perspectiva, Landowski afirma:

Também ele (o sujeito) condenado, aparentemente, a só poder construir-se pela diferença, o sujeito tem necessidade de um ele – “dos outros” (eles) – para chegar à existência semiótica, e isso por duas razões. Com efeito, o que dá forma à minha própria identidade não é só a maneira pela qual, reflexivamente, eu me defino (ou tento me definir) em relação à imagem que outrem me envia de mim mesmo; é também a maneira pela qual, transitivamente, objetivo a alteridade do outro atribuindo um conteúdo específico à diferença que me separa dele [...] a emergência do sentimento de identidade parece passar necessariamente pela intermediação de uma alteridade a ser construída (1997, p. 4).

Diante disso, o que podemos verificar é que não se pode constituir uma identidade sem um contraponto, sem uma diferença. Ainda sim, o processo identitário se constrói através das intermediações de alteridade que são constituídas socialmente. Nesse sentido, não é partindo de uma reflexão pessoal que nós conseguiremos nos definir, mas somente a partir de uma relação com o *Outro*, percebendo as diferenças que nos fazem diferentes como sujeitos. As diferenças que podem ser estabelecidas entre prostitutas e clientes tornam singulares os tipos de configurações intelectuais e afetivas que distinguem as variações do *Outro*. Entende-se que, no enredo musical proposto por Chico Buarque, exista uma construção de subjetividade a partir de um outro olhar que

sinaliza uma ruptura e/ou afirmação de identidade por parte de suas mulheres personagens.

Na música *Tango de Nancy*, Chico Buarque instaura um eu lírico desacreditado em meio a uma crise de identidade: “Quem sou eu para falar de amor”, “Se de tanto me entregar nunca fui minha” ou “E dos beijos que apagaram os desejos que eu tinha”. A personagem burqueana mostra-se desolada e desacreditada do amor justamente por nunca ter vivido algo que fosse realmente seu, de sua vontade. E, de tanto viver o *Outro*, não consegue se constituir como sujeito, pois não se vê em condições para falar dos seus sentimentos. Contudo, é depois de perder as contas “de tantos homens que foram a Roma”, que ela consegue se constituir como diferente, não querendo mais fazer promessas de braços abertos, apenas de pés juntos.

Em uma perspectiva semelhante, *Folhetim* revela-nos o lado teatral da prostituição, no qual a mulher ludibria o homem, fazendo-o pensar que é o soberano da relação, o único: “E eu te farei as vontades / Direi meias verdades / Sempre à meia luz / E te farei, vaidoso, supor / Que és o maior e que me possuis”. Aqui, a personagem aproveita-se da vaidade masculina para concretizar a dissimulação, podendo também ser interpretada como uma crítica à sociedade patriarcal que se vê como hegemônica e universal. Dessa forma, como em uma noite de mascarados, a personagem transforma-se em *Outro*, separando o comportamento assumido como profissional do sexo e a conduta adotada na manhã seguinte. Pode-se conceber também que a frieza no trato após o sexo distingue um lado profissional aceito e subjetivado pela personagem, assumindo sua identidade em uma profissão historicamente tratada com preconceito.

Nesse sentido, esta canção nos mostra uma relação de forças onde um não tem poder sobre o *Outro*. Mesmo pagando, o sujeito não tem o controle na relação, não consegue contar até vinte, uma vez que se trata de duas subjetividades distintas. A atmosfera do prazer criada é deslocada, onde o homem, imaginando uma mulher envolvida nos seus domínios, acaba se deparando com *Outra(s)*, que também o amparam na diferença. A instabilidade causada entre os pares da canção, nos faz questionar as experiências disponíveis e fixadas de antemão, tornando-nos mais sensíveis e abertos a outras formas de relações sociais e individuais.

Com açúcar: *Geni e o Zepelim* (1978)

Meu governo será o das leis, o das tradições e princípios morais e políticos que refletem a alma brasileira [...]

[...] A arrancada para o desenvolvimento econômico, pela elevação moral, educacional, material e política, há de ser o centro das preocupações do governo [...]

[...] Cada operário e cada homem de empresa, estes principalmente, pois a eles lembrarei esta sentença de Ruy Barbosa: “É nas classes mais cultas e abastadas que devem ter seu ponto de partida as agitações regeneradoras. Demos ao povo o exemplo e ele nos seguirá⁴” [...]

O período de 1964 a 1985 constitui um dos momentos mais sombrios da história brasileira, marcado pela censura, tortura, infanticídio, intransigência, exílios e desaparecimentos de pessoas proporcionados pelo regime militar então instituído. Deposto João Goulart, uma das principais bandeiras dos generais era manter a ordem nacional e aniquilar quaisquer opiniões contrárias ao exército, além de garantir o avanço do capitalismo sob a tutela estadunidense, país ansioso por barrar qualquer avanço comunista na América (Gorender, 1990).

Nesse contexto, o gosto e a liberdade sexual ainda constituíam-se como tabu na sociedade brasileira enquanto prazer carnal de mulheres e de homossexuais. Mesmo que não existisse uma política de repressão estatal às relações homoafetivas⁵, essas não poderiam se manifestar de forma pública, sendo recorrente a censura de espetáculos teatrais que tivessem esse comportamento ou locais onde pudessem existir encontros desse tipo (Passamani, 2010). Além disso, mesmo nos movimentos de esquerda e que

⁴ Alguns recortes do discurso de posse do Marechal Castelo Branco, proferido em 15 de abril de 1964. Fonte: ANDRADE, Auro Moura. *Um Congresso contra o arbítrio: diários e memória*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

⁵ Compreende-se aqui o conceito cunhado por Maria Berenice Dias, onde os relacionamentos afetivos são independentes da identificação sexual entre os pares: se formados por homens e mulheres ou só por mulheres ou só por homens. Disponível em <http://www.mariaberenice.com.br/uploads/44_-_a_fam%EDlia_homoafetiva.pdf> Acessado em: 15/08/2014.

faziam oposição ao poderio militar, também não havia qualquer aceitação ao homossexualismo⁶. Agindo de forma preconceituosa, o regime autoritário instaurado disseminava a ideia de que lhes faltava fibra ou nível ideológico, aceitando-os unicamente como simpatizantes e não militantes (BAIARDI, 2008).

Este breve contexto histórico está sendo aqui evocado apenas para dar uma dimensão do momento em que Chico Buarque escreve *Geni e o Zepelim* (1978). Duas ideias são fundamentais para a derradeira análise desse artigo: a) a ideia de unidade nacional, onde o governo militar visualiza uma sociedade ordenada e homogênea, utilizando-se da violência como mantenedora da ordem; b) o apoio à consolidação capitalista e o seu legado individualista.

Genivaldo⁷ ou Geni, como se refere a letra da música, é uma das personagens mais populares de Chico Buarque. Através dessa heroína injustiçada, pode-se perceber uma crítica ferrenha à hipocrisia da sociedade brasileira e uma forte ironia ao poder dos generais. Geni carrega as marcas de um contexto calcado pela instituição do patriarcado e que objetifica as pessoas. Como poderemos notar de maneira relativamente fácil⁸, da mesma forma que sua sexualidade é discriminada, a sua profissão também constitui objeto de preconceito. Servindo sexualmente somente aos excluídos do poder, justamente por se identificar com esses e não com os *Outros*, a sociedade supostamente imaculada atira pedras no ser pecador, desvirtuado da sua condição biológica natural⁹.

⁶ GREEN, James. Além do Carnaval: A Homossexualidade Masculina no Brasil do Século XX. São Paulo, Editora da Unesp, 2000. Neste livro há um aprofundamento maior para a questão do homossexualismo e a esquerda brasileira, como a reprodução do PCB aos postulados soviéticos.

⁷ O fato de não ser mencionado o nome completo do personagem pode estar relacionado com a censura do regime militar, que provavelmente não aceitaria um herói homossexual. Entretanto, na peça dirigida por Luiz Antônio Martines Corrêa, *Ópera do Malandro*, o personagem está devidamente identificado.

⁸ Devido aos limites necessários a este trabalho, a grande extensão da música e o fato de ela ser relativamente bem conhecida, serão mencionados apenas trechos de sua letra, estando ela na íntegra, na forma de apêndice, no final deste artigo.

⁹ William Naphy, em *Born to Be Gay – História da Homossexualidade* (2006), busca nas raízes judaicas a justificativa para a concepção reprodutiva dos homens: “crescei e multiplicai-vos”. A partir do século IV, com a ascensão do cristianismo, as relações entre indivíduos do mesmo sexo

Esse epicurismo ideológico é denunciado por Chico Buarque na medida em que sua heroína, no seu desejo de volúpia com os errantes, foge aos cânones do entulho militar/patriarcal. Os desejos até então reprimidos pela sociedade ditatorial tornam-se manifestos, delatando um comportamento sexual muito mais próximo aos aspectos culturais do que propriamente biológicos. Nesse sentido, até mesmo o “bispo de olhos vermelhos”, homem da moral, incita Geni a ter relações sexuais com o forasteiro, como um *vouyeur* que vê o coito em lágrimas. Rompe-se o dogma: o corpo se torna tão pertinente quanto à alma.

Por outro lado, no momento em que Chico Buarque empresta sua voz a personagens femininos e homossexuais, inevitavelmente cria-se uma problemática no discurso cultural hegemônico, na medida em que esse se baseia em binarismos tais como macho/fêmea; inferior/superior, entre outros. É nesse sentido que se pode conceber uma sintonia com os estudos de Alós (2012), compartilhando a intenção de análise a partir da perspectiva *queer*. Por essa epistemologia, compreende-se a construção de um conhecimento permanentemente questionador, que desconstrói, articula e não se esgota. Dessa forma, podemos pensar em uma nova constituição do sujeito, articulando todas as teorias possíveis sobre sexualidade.

Por conseguinte, Alós (2012) caracteriza a identidade como um efeito discursivo, definido como *performatividade*, que, ao invés de deixar de lado questões tradicionalmente concebidas pela interferência social, como a política, prefere questioná-las. Esse conceito supõe a revisão da neutralidade política legitimada por sua universalidade, construindo espaços de interesses subjetivos e/ou princípios de solidariedade. A necessidade de existir o eu e o Outro para a constituição da diferença, abre-se uma lacuna que é chamada pelo autor de *diferença radical*, postulado que “possibilita a singularidade dos sujeitos e invoca a ética como domínio necessário para a construção de uma política da diferença” (ivi, p. 38).

A identificação de Geni com os marginalizados, expressos pelos versos “De tudo que nego torto / Do mangue do cais do porto / Ela já foi namorada / O seu corpo é dos errantes / dos cegos dos retirantes / É de que não tem mais

torna-se pecado, sob a rubrica de sodomia. A questão também é abordada por Michel Foucault em “História da sexualidade I: a vontade de saber”.

nada” configura-se em uma identidade compartilhada, cúmplice. A personagem não quer e não tem a intenção de se relacionar e fazer sexo com a alta sociedade e essa, por preconceito (ou reflexo) de suas escolhas, a considera “boa de apanhar e cuspir”. A particularidade desse conluio de Geni com os excluídos é exatamente a sua liberdade de escolha, pois ela também tinha lá seus caprichos, sendo uma prostituta que não se vende para qualquer um.

Indo ao encontro disso, Alós afirma:

A teoria queer possibilita uma ruptura epistemológica que desloca as noções tradicionais do sujeito como único, substituindo o conceito de um eu singular e unívoco pelo de um eu concebido performativamente através de um processo no qual são mobilizados atos repetitivos e estilizados. Ao invés de priorizar a origem, a autonomia e o centramento, a concepção queer do sujeito privilegia a dispersão, a improvisação e a descontinuidade (*ivi*, p. 39).

Nesse sentido, Geni não se constitui de forma unívoca; sua identidade continua inserida nos discursos dominantes; mesmo que os recusando, ela representa um exemplo claro de ruptura com a universalidade pretendida pelas vozes militares e sociais. Compartilha-se aqui a mesma visão de Alós (2012), na qual “a enunciação literária contribui em larga escala para a produção performativa de identidades nacionais em variados contextos históricos e geográficos com sucesso” (*ivi*, p. 42). De modo semelhante, questões identitárias afloram e são problematizadas através da música; uma vez que ela é uma forma narrativa que articula tanto questões ideológicas, como uma compreensão das relações de grupo e das relações individuais, abrindo um espaço de reflexão para pensar sobre mutações afetivas: sociais e pessoais, como as músicas de Chico Buarque tão bem iluminam.

Considerações finais

A crítica social que Chico Buarque traz em suas composições geralmente permeia o cotidiano nacional, enfocando amiúde as classes sociais menos favorecidas e poetizando a vida comum. Na voz do cantor atuam personagens que representam a situação da mulher no contexto do regime militar brasileiro,

da mesma forma que as prostitutas aqui referidas. Suas representações vão de encontro às intenções de ordem e homogeneidade nacional, na medida em que há o conflito entre as identidades, produzindo uma diferença, capazes de desencadear uma inquietação tanto no plano da recepção, como no plano do cenário político e social.

De uma forma geral, as raízes históricas dos movimentos nacionalistas remontam ao século XIX, espalhando-se no tempo e tomando diversos contornos até os dias de hoje, configurando momentos de extrema radicalidade, a exemplo da Itália e da Alemanha¹⁰. Nesse sentido, Anderson (1983) cunhou a expressão “comunidades imaginadas”, em seu livro de mesmo nome, onde argumenta que as diferenças estabelecidas pelas nações são imaginadas. Mesmo que na comunidade haja homens desconhecidos uns dos outros, em sua maioria, eles sentem-se ligados entre si por símbolos, referências e experiências em comum. Além disso, Hobsbawm (2011) retorna a Revolução Francesa que, forjando os ideais de *Liberdade, Igualdade e Fraternidade*, tornou homens do campo em cidadãos franceses. Já no Brasil, podemos pensar nos estudos de Carvalho (1990) quando este utiliza a expressão “batalha de símbolos e alegorias”, ressaltando o investimento do Estado brasileiro em enraizar símbolos nacionais em referência à República recém-instaurada.

Guardadas as devidas proporções, não é difícil notar que a simbologia é uma constante para a formação das identidades nacionais, buscando preservar sempre viva na memória dos cidadãos os homens heroicos e os momentos históricos de sua pátria. Ao encontro disso, podemos pensar em nossa heroína *Geni* como um arquétipo às avessas do que se poderia conceber no cenário militar brasileiro. Seguindo pelo viés normativo do discurso oficial, a personagem confere um contraponto na ordem hierárquica do exército militar: com a chegada do comandante Zepelim, “a cidade toda se queda paralisada”, submissa a sua patente. Todos são incapazes de impedir o comandante de destruir a cidade, conforme sua vontade. Apenas Genivaldo consegue, e por um motivo muito singular: mediante uma noite de amor com o comandante.

A configuração desse quadro, idealizando uma relação homoafetiva, representa uma ruptura na ideologia patriarcal/machista dentro do âmbito

¹⁰ Refiro-me a ascensão nazista na Alemanha e ao fascismo na Itália.

militar, símbolo máximo de masculinidade. Além disso, o prefeito, o bispo e o banqueiro – em uma alusão as principais instâncias de poder econômico, político e religioso – também se tornam subordinados de *Geni* e depois são salvos por sua caridade. Nesse sentido, as concepções binárias de gênero masculino e feminino caem por terra, junto com os valores ideológicos do poder.

As nacionalidades e os nacionalismos são pensados, dessa forma, como uma das muitas engrenagens da alteridade, na medida em que só podem pressupor a ideia de homogeneidade e pertença nacional, se comparados ao *Outro*. Essa unificação que caracteriza (de forma violenta) o regime militar brasileiro é desnudada por Chico Buarque de maneira criativa e crítica. A ambiguidade e as metáforas eclipsadas nas letras das músicas buarqueanas revelam identidades subalternas em diálogo com representações socialmente superiores, irrompendo o diferente. São canções que produzem a diferença, uma diferença de perspectiva e de sentido, uma compreensão mais crua do universo social e que, por si só, pode nos tornar diferentes, quando também compartilhamos, ao exemplo de Chico Buarque, um olhar crítico de nossas subjetividades e da subjetividade dos outros.

Apêndice

Geni e o Zepelim

De tudo que é nego torto
Do mangue e do cais do porto
Ela já foi namorada
O seu corpo é dos errantes
Dos cegos, dos retirantes
É de quem não tem mais nada

Dá-se assim desde menina
Na garagem, na cantina
Atrás do tanque, no mato
É a rainha dos detentos
Das loucas, dos lazarentos
Dos moleques do internato

E também vai amiúde
Com os velhinhos sem saúde
E as viúvas sem porvir
Ela é um poço de bondade
E é por isso que a cidade
Vive sempre a repetir

Joga pedra na Geni!
Joga pedra na Geni!
Ela é feita pra apanhar!
Ela é boa de cuspir!
Ela dá pra qualquer um!
Maldita Geni!

Um dia surgiu, brilhante
Entre as nuvens, flutuante
Um enorme Zepelim
Pairou sobre os edifícios
Abriu dois mil orifícios
Com dois mil canhões assim

A cidade apavorada
Se quedou paralisada
Pronta pra virar geleia
Mas do Zepelim gigante
Desceu o seu comandante
Dizendo: "Mudei de ideia!"

Quando vi nesta cidade
Tanto horror e iniquidade
Resolvi tudo explodir
Mas posso evitar o drama
Se aquela formosa dama
Esta noite me servir

Essa dama era Geni!
Mas não pode ser Geni!
Ela é feita pra apanhar
Ela é boa de cuspir
Ela dá pra qualquer um
Maldita Geni!

Mas de fato, logo ela
Tão coitada e tão singela
Cativara o forasteiro
O guerreiro tão vistoso
Tão temido e poderoso
Era dela, prisioneiro

Acontece que a donzela
(E isso era segredo dela)
Também tinha seus caprichos
E ao deitar com homem tão nobre
Tão cheirando a brilho e a cobre
Preferia amar com os bichos

Ao ouvir tal heresia
A cidade em romaria
Foi beijar a sua mão
O prefeito de joelhos
O bispo de olhos vermelhos
E o banqueiro com um milhão

Vai com ele, vai, Geni!
Vai com ele, vai, Geni!
Você pode nos salvar
Você vai nos redimir
Você dá pra qualquer um
Bendita Geni!

Foram tantos os pedidos
Tão sinceros, tão sentidos
Que ela dominou seu asco
Nessa noite lancinante
Entregou-se a tal amante
Como quem dá-se ao carrasco

Ele fez tanta sujeira
Lambuzou-se a noite inteira
Até ficar saciado
E nem bem amanhecia
Partiu numa nuvem fria
Com seu Zepelim prateado

Num suspiro aliviado
Ela se virou de lado
E tentou até sorrir
Mas logo raiou o dia
E a cidade em cantoria
Não deixou ela dormir

Joga pedra na Geni!
Joga bosta na Geni!
Ela é feita pra apanhar!

Ela é boa de cuspir!
Ela dá pra qualquer um!
Maldita Geni!

Joga pedra na Geni!
Joga bosta na Geni!
Ela é feita pra apanhar!
Ela é boa de cuspir!
Ela dá pra qualquer um!
Maldita Geni!

Bibliografia

- ALÓS, Anselmo Peres. *A letra, o corpo e o desejo: masculinidades subversivas no romance latino-americano*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2012.
- ANDRADE, Auro Moura. *Um Congresso contra o arbítrio: diários e memória*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAIARDI, Amílcar. "O homossexualismo e a militância revolucionária". *Revista do Centro de Artes, Humanidades e Letras*, Vol. 01, 2008: 08p. Disponível em: <<http://www.ufrb.edu.br/reconcavos/edicoes/n02/pdf/Baiardi.pdf>> Acessado em: 10/08/2014.
- BENEDICT, Anderson. *Imagined Communities*. London, Verso, 1983.
- BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CESAR, Lígia Vieira. *Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque*. São Paulo: NOVATEC, 2007.
- COSTA, Nelson Barros da. "Um artista brasileiro: paratopias buarquianas". In: FERNANDES, Rinaldo (org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond Fundação Biblioteca Nacional, 2004. (pp. 325-350).

- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1990.
- GREEN, James. *Além do Carnaval: A Homossexualidade Masculina no Brasil do Século XX*. São Paulo: Unesp, 2000.
- HOMEM, Wagner. *Histórias das canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.
- LANDOWSKY, Eric. *Presenças do outro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- MUCHEMBLED, Robert. *O orgasmo e o Ocidente: uma história do prazer do século XVI a nossos dias*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- NAPHY, William. *Born to Be Gay – História da homossexualidade*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- PASSAMANI, Guilherme Rodrigues. “Homossexualidades e ditaduras militares: os casos de Brasil e Argentina”. *Fazendo Gênero*, nº 9, 2010: 10p. Disponível em: <
http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1275391766_ARQ_UIVO_Passamani.Completo.FG9.pdf> Acessado em: 10/08/2014.
- XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Mulheres, 2007.
- ZAPPA, Regina. *Para seguir minha jornada: Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

Thiago Moreira Aguiar é graduado em História pelo Centro Universitário Franciscano e mestrando em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Maria – RS, sob orientação do Prof. Dr. Anselmo Peres Alós.

Contato: thiagomoreira.aguiar@gmail.com

Vera Lucia Lenz Vianna é Mestre em Literatura Anglo- Americana e Doutora em Letras pela UFRGS. Realizou Curso de aperfeiçoamento como bolsista da USIA na 'New School for Social Research', em Nova York. É professora do Curso de Letras da UFSM, integrando o grupo da linha de pesquisa intitulada 'Literatura, Comparatismo e Crítica Social' do PPGLetras da universidade.

Contato: lenzvl@gmail.com

Recebido: 26/08/2014

Aceito: 04/12/2014

Thiago Moreira Aguiar, Vera Lucia Lenz Vianna

240